

曖昧な「私」の誕生

——ベケット『初恋』における幻想・空間・境界線——

菊池慶子

1946年から50年にかけての4年間、サミュエル・ベケットは後に自らが「書くことの狂熱」と呼ぶほどの、多産かつ重要な創作期間を迎える。この期間に彼は短編小説四編、前期小説三部作を含む長編小説四編、『ゴドーを待ちながら』を含む戯曲二編、その他多くの批評や詩を書いており、本格的にフランス語で執筆を始めたのもこの時だった⁽¹⁾。リュドヴィック・ジャンヴィエはその最初の年、ベケット初の一人称小説『初恋』が書かれた1946年を「作者をして自己のディクションとフィクションの冒険へと導く内部破壊の始まりである。この時から、生が作品と混じり合うように思われる⁽²⁾」と述べている。

作者自身の自伝的要素を多く含む『初恋』について、ベケットは習作だとして長い間出版をためらった。性的な、またスカトロジカルな言及が散りばめられたこの作品は、冒頭から持ち出される「死」の要素と相俟って、独特の緩慢な「生」の様相を提示する。この「生」は作品の構造をも支配しており、『初恋』において確かに「生」と「作品」は混じり合うと言える。

本論では、テキストで語られる空間と語り手の移動に焦点を当てることで、作品構造において上述の「生」と、この「生」を生きる（生きた）一人称の語り手がいかに立ち現れるかを明らかにしたい。

1. 一人称小説と生／死－ベラックワ的語り手

『初恋』は、一人称で語られる自伝的形式をとった小説である。父親の死をきっかけに生家を追い出された「私」は、後に結婚することになる女性、ルル（途中で名がアンヌに変わる）の部屋に転がり込み、そこでやがて彼女の妊娠を告げられる。新しい命の誕生を嫌悪した彼は、出産のうめき声を背に彼女の部屋を後にする。息子のレシは父の死なしには始まらず⁽³⁾、赤ん坊の誕生なしには終わらない。この作品は全体的に、死＝終わり・誕生＝始まりがあべこべに結びつくという構造を持ち、過去の体験として語られた事柄に対する語り手自身の意識の介入・記憶の混乱は、物語のみならず語り手本人の立場の成立をも揺るがすとともに、テキストからそれを語る声の問題へと読者の注意を立ち返らせる⁽⁴⁾。

ドミニク・ラバテは、19世紀後半から20世紀の文学における自伝的語りの特徴を、テキスト内で自らの生を語る一人称の声の主がテキスト外に存在すること、つまり発話者が死んでいるという

「墓の彼方からの発話」であると指摘した。自伝的語りはその発話を成り立たせるためのcadre（枠組み・限界）を作り出すが、最終的には語りそのものがそのcadreをはみだすか、もしくはぶち壊し、発話する主体が存在する場を失わせる。全ての自伝にとって、「私」が死んだ時点は語られる内容と発話者の場所の境となる到達不能な地点だが、発話は境を越えてテキスト内外を行き来する。ベケットは初期の三人称による英語小説（『マーフイー』『ワット』）で既にこうしたcadreを破壊する「私」を描くことを試みており、戦後にフランス語で書かれた短編集はさらに意識的に発話の問題に取り組んでいる⁽⁵⁾。そして『名づけえぬもの』では始めから発話のためのcadreが疑問に付され⁽⁶⁾、とうとう発話主体は「いくつもの穴が開き死に瀕したひとつの「私」が辛うじて覆っている空虚な場所⁽⁷⁾」という場所とも言えないような場所に存在することとなる。

『初恋』の語り手は、このような「墓の彼方からの発話」をする声のプロトタイプであると言える⁽⁸⁾。この属性は、先述の自伝という形式や作品構造にも見て取ることが出来るが、他にベケットが終生愛したダンテ⁽⁹⁾との親縁性によっても示される。彼がしばしばその体勢を取り、また身体に限らず精神的にも取りたいと思っている仰臥状態は、散文『伴侶』では年老いたリユート職人、すなわち『神曲』の煉獄篇に登場するベラックワが疲れ果てて最後に取りるポーズとされる。ベラックワは生前キリスト教に改宗するのが遅過ぎたために、生きていた時と同じだけの時間を煉獄の入り口で無為に過ごさなければならなくなった人物である。一度死んだ状態で緩慢な生を生き直すベラックワが向かう先は、自らが死んだ瞬間という、自らがぶち壊したはずの限界点である。ベケットは1930年前後に書かれたいくつかの作品の主人公に彼の名前を与えているが⁽¹⁰⁾、『初恋』の語り手も間違いなくこのベラックワの性質を受け継ぐ一人である⁽¹¹⁾。では、その死と生との混交は作品の中でどのように行われるのだろうか。

語り手はまず始めに、父親が死んだ日付と生まれた日付を紙切れに書き込むために、最近になって二度墓地を訪れたエピソードを紹介する。墓地が存分に死のイメージを孕んだ場所であることは言うまでもないが、この場所についての彼の私見は、対照的に実に生き生きとしている。彼は個人的にはこの場所を気に入っている。お腹が空けば墓石に座ってサンドウィッチとバナナを頬張り、排泄したくなれば素直に欲求に従う。他人の墓碑銘を読みながら歩いていると、時々あまりの滑稽さに十字架や墓碑や天使の像に掴まらなと倒れてしまうくらいの「作品」にぶつかる。彼にとって墓地とは散歩に適した場所であり、野蛮と言えるほど素直に生理的欲求を満たすことが出来る場所として描かれているのだ。この場面には、本来場所が持つ性質＝死とそこでの語り手の行動＝生という、相反する性質が二重に与えられている。さらに墓地が日常の生活空間とは違った特殊な場⁽¹²⁾であると考えれば、そこへ何度も出かけて行く語り手は、死と生の空間を行き来しているとも考えられる⁽¹³⁾。

語り手の、死体と生きている人体との区別も一風変わっている。以下は彼が墓地を好む理由の一つとして挙げた、死体の臭いについての考察である。

死体の臭いは草や腐植土の臭いの下からでもはっきりと分かるのだが、私はそれが嫌ではない。恐らく少し甘ったるく、少しくらくらするが、生きている者の腋の下や足や尻や蠟のような包皮や期待はずれの卵子の臭いと比べたらどれだけましだろうか⁽¹⁴⁾。

彼は死体と生きている人体とをその臭いによって区別している。どちらもそれなりに臭いことには変わらないが、死者の肉が腐った臭いと、例えば生者の汗の臭いなどは性質が違うものであり、両方を比較するのはナンセンスなブラックユーモアだとも言える。しかし彼が「どれだけましだろうか」という個人的な判断基準の上に、敢えて二つの臭い、つまり生と死を同一の視点から比較していることは注目に値する。他にも、語り手が彼自身の状態を言い表す際にも「生きているというよりむしろ死んでいる」plus mort que vif⁽¹⁵⁾ という比較の表現が使われていることが確認できる⁽¹⁶⁾。

『初恋』と同時期に書かれた短編「鎮静剤」の語り手は「私は自分が死んだ日よりもさらに老けていっているように感じる⁽¹⁷⁾」と語る一方で「自分がいつ死んだのかももう分からない⁽¹⁸⁾」とも述べている。ここで経過する時間を一本の座標軸として考えてみよう。この時、ある時点（＝自分が死んだ日）を境とするならば、それ以前と以後の時間はそれぞれ「生の時間」と「死の時間」とに分けられる。しかし境となる時点語り手は特定することが出来ない。彼が過去に生きていて現在死んでいるのであれば、二つの時間を区切る時点の存在は限りなく確かなものとして想定できるだろう。しかしその時点は決して把握されることはないのだ。一方、語り手の意識の中では、彼は生前よりも、もしくは生前と同じように徐々に老けていく。彼の状態の変化は死とは関係なく進み、境となる時点は確実に想定される一方で無視される。生と死は一連の繋がった時間であり、二つは区別されつつも、そのどちらかが特権化されることなく相対化されているのである。

『初恋』における生と死の比較もまた、一本の座標軸上に載せられた状態であると考えられる。死体と生きた人体は一つの判断基準のもとに相対化される。語り手が「(より) 死んだ状態」「(より) 生きた状態」となるのであれば、二つの状態を区切る境目は存在するはずである。彼は墓地と生活空間を行き来するように、境目を越えて二つの状態の間を行き来するのだ。

2. 「遊び」の空間と遊戯者

生と死は二つを区別する境界によって隔てられる一方、相対化され、語り手はその両方を行き来する。この語り手の移動と境界線は、生死の間だけではなく日常空間の中にも表わされている。

語り手は運河沿いのベンチで久しぶりに出会ったルル／アンヌに歌を歌ってくれと頼む。断られるという予想に反して歌ってくれた彼女を背に彼はベンチを去るのだが、遠ざかれば遠ざかるほど歌声は小さく聞こえ、やがて聞こえなくなる。そこで彼はこの歌声を相手にちょっとしたダンスのような追いかけてこのような動きをする。

そこで私は数歩引き返して立ち止まった。最初は何も聞こえなかった、それから声が聞こえた。しかし殆ど聞こえないくらいで、それほど小さく私のもとに届いた。最初は聞こえず、次に聞こえたのだから、ある瞬間に聞こえ始めたはずだ。いや違う、始まりなんて無かったのだ。それほど声はそっと沈黙から出てきて、それほど沈黙に似ていた。声が再び止んだ時、私はそれが止んだのか単に小さくなったのか知るためにもう数歩声の方に近づいた⁽¹⁹⁾。

彼はまず、彼女が歌うのを止めたのか、それとも自分が声の届く範囲を出してしまったのかが気がかりで引き返す。その位置で再び声が聞こえなくなった時、彼はもう一度声に向かって引き返す。それはまるで声が届く範囲と届かない範囲を区別し、その境界 cadre を同定、もしくは境界の内側に居ようとしているかのようだ。しかし、この辛うじて聞こえてくる声が頼りの境界線は、非常に曖昧なものである。ある地点に立てば、その地点から急に声が聞こえてくるわけではなく、聞こえ始める地点も瞬間も分からないまま、そっと聞こえるようになる。声が聞こえてくるその位置は徐々に声の発生源である彼女の方へと近づいていく。しかし、彼は途中で「例えこのまま彼女の側まで行ったとして何になる⁽²⁰⁾」と、気がかりを残したままこの行為を放り投げてしまう。結局この声の境界も同定されることはないのである。

では何故、語り手はこのような行為を行い、放棄するのか。語り手は同じ行為を、彼女の部屋を後にする際に聞こえてきた叫び声に対して繰り返す。これらの行為は留保つきで「遊び」Jeu と呼ばれる⁽²¹⁾。確かにこれは声を相手にした、語り手の一人遊びであると言える。また『モロイ』のおしゃぶり石とともに、ベケットの登場人物にお馴染みの風変わりな固執にも見える。だが実はこの「遊び」こそが cadre の同定であり、その範囲内に留まることなのだ。

ロジェ・カイヨワが『遊びと人間』の中で挙げた、遊びの基本定義のいくつかをここで参照したい。カイヨワによれば、遊びとは「自由な活動」「隔離された活動」「規則のある活動」「虚構の活動」である。すなわち、それは予め決められた空間と時間の範囲内で行われ、遊戯者はその範囲内に自由に出入りする。その範囲内での行動は一時的な規則に支配される。さらに日常生活と比較した場合、遊びの範囲内は明らかに虚構・二次的な現実であり、その範囲内に自ら飛び込む遊戯者は、この規則と虚構性を十分に意識している⁽²²⁾。

語り手が声を相手に行っていた遊びとは、声が届かない日常空間の中に、声が届く範囲という二次的現実を構築し、その内側に留まろうとする試みである。この遊びに際し彼が設定し従う規則とは、声が聞こえなくなったら聞こえる範囲まで戻ること、それはすなわち声が届く範囲と届かない範囲の境界線を同定することになる。遊びを成り立たせる空間と境界線の構築自体が遊びの規則および目的となり、辛うじて聞こえたかと思えば消えてしまう声を追うこの行為は、ちょうど波打ち際で引き潮を追っては満ち潮から逃げる子供が感じるような、独特のスリルを感じさせるものである。

しかし声が「ある瞬間に聞こえ始めたはず」なのに「始まりなんてなかった」と結論付けられるように、この境界線は確からしいものとして想定された上で、打ち消される。さらに、声の聞こえない範囲から聞こえる範囲へと移動し、聞こえる範囲が狭まることで再び聞こえない範囲に立たされる語り手は、日常空間と虚構の空間、つまり生と二次的な生（＝ある種の死）との間を行き来している。だがこの場合、日常と虚構のどちらが生でどちらが死なのだろうか。

主人公が「遊び」の範囲内に入り込む作品の顕著な例として、ルイス・キャロルの『鏡の国のアリス』が挙げられる。物語はチェスのルールと駒の動きに従って展開し、遊戯者アリスも駒の一つとなる。しかしゲームの終了とともにアリスは夢から覚め、ゲーム中の出来事は無かったも同然の扱いを受ける。『初恋』においても、遊戯者である語り手が遊びを放棄する時、虚構の空間は御破算にされ、彼は一気に日常の空間に引き戻される。だが彼はゲーム外においてさえ、まだ虚構の空間にいる⁽²³⁾。

彼女の部屋を立ち去った語り手は、自分が何処にいるのか分からない。そこで彼は夜空の星座の中から大熊座を見つけることによって自分の位置を把握しようとするが、見つけることが出来ない。「しかし大熊座はそこにあるはずだった⁽²⁴⁾」と彼は断定するが、実はこの断定は日常空間におけるさらなる cadre の存在（の確からしさ）を暗示している。

星座によって自らの位置を確認する方法は、天体がその上を移動する仮想の球面、すなわち天球を cadre として想定することで成り立つ。「空」や「星空」は語り手が屋外にいる場面で何度か言及されているが⁽²⁵⁾、これらは彼が属する日常空間・地上が天球の下にあることを強調する。しかし天球が限界づける境界線は、語り手が声を頼りに構築しようとした境界線と同様、非常に曖昧なものである。何故なら星々は全て天球の上に並んでいるように知覚されるが、実際に知覚されているのは発せられる光であって、その発生源は何光年、何万光年と離れている上に全て距離がばらばらなのだ。従って想定される境界線は半永久的にその範囲を広げてゆき、決して同定することは出来ない。

このように想定されるが同定され損なう境界線は、語り手がなお虚構の空間にいることを示している。カイヨワは星占いを、星と運勢との虚構の照応関係を機械的に適用し、人間を宿命論に迫いやることで自ら成功を勝ち取るための気力をくじく墮落の遊びと捉えている⁽²⁶⁾。ベケットは詩『ホロスコープ』や小説『マーフイー』においてまさに占星術というシステムに支配されてゆく主人公を描いており⁽²⁷⁾、後に書かれた『初恋』の星座も、語り手の行動を規則に従わせ、その生き生きとした人間性を死に迫いやるシステムとしての役割を担っていることは想像に難くない。

この星座を拠り所とした空間に語り手をとどめているのは、恐らく彼の死んだ父親である。というのも彼に大熊座を初めに教えたのは他ならぬ父親なのだ。自分の物語を語る中で語り手は何度も父親に思いを馳せ、父親は死後もなお息子＝語り手を幽霊のように支配し続ける。一方、父親が生前に語り手を保っていた空間は、彼が追い出されなければならなかった生家である。父親は自分の

死後も語り手を家の中に置いてやってくれと遺言を残し、語り手本人もそれを願ったが、家の者達はこの願いを全く受け容れず、ある日突然彼を家の廊下に締め出す。この追放に関わっているはずの家の者達が誰一人として姿を現さず、彼が追い出される理由（例えば「彼は嫌われていた」など）も告げられぬまま、有無を言わせず外の世界に投げ出されるそのやり方は、妙に人間味を欠いている。だがそもそも語り手は何故追い出されなければならなかったのだろうか。

彼らが語り手を追い出す準備をする間、彼は家のトイレで用を足しながら、壁にかけられたカレンダーのキリストの絵と向き合う。スカトロジカルに貶められてはいるが、ここに語り手＝息子＝キリストという線が引けるとするならば、父もまた創造主としての父＝神であると言うことが出来るだろう⁽²⁸⁾。だが遺言は叶えてもらえず、語り手曰く「まんまと騙されてしまった、墓の彼方の可哀想な父⁽²⁹⁾」は全能の存在と言うには程遠い。ここでの彼は「自分の家」という小さなcadreを作ったに過ぎないのだ。この家もまた、遊びの空間であると言える。父親はこの空間を創造し、遊戯者として自らその範囲内に入り込む。しかし、死んで埋葬されたために、遊びは御破算となったのだ⁽³⁰⁾。

息子である語り手もまた、父親の家における遊戯者だったのだろう。しかしゲームを成り立たせるための法則に従わねばならない彼は、父の死＝ゲームの終わりをきっかけに、家の者達によって非情に追放させられる。カイヨワはJeuという言葉に「ある機械のさまざまな部分の規則的な、組み合わせられた動き⁽³¹⁾」という意味があることを指摘しているが、人間味を欠いた彼らは遊戯者ではなく、むしろ遊びを成り立たせるための機械的運動の役割を担っている。つまり父の家には、父親とその相手となる息子という二人の遊戯者しか存在していなかったのだ。

3. 「彼女」とその部屋

語り手が次に入り込んだ部屋もまた、父の家と対になる遊びの空間であると推察できる。その規則性・機械性は父親の家よりも一層強烈に提示される。

ジュリア・クリステヴァは、語り手が彼女と共に彼女の部屋で暮らす場面とマルセル・デュシャンの『彼女の独身者たちによって裸にされた花嫁、さえも』（別名『大ガラス』）の類縁性を指摘している。1926年に初公開されたこの作品は、二枚のガラス板に挟まれた上半分が「花嫁の機械」、下半分が「独身者の機械」に分けられ、その間に「花嫁の着物」と呼ばれる金属の仕切りが横たわる。この作品を構成する複雑な機械仕掛けを単純化するならば、《独身者》の欲望を表わす《照明ガス》が「独身者の機械」の中の様々な装置を経て、ついには「花嫁の着物」を突破し、衣装を脱ぎ捨てた《花嫁》の欲望を表わす《愛のガソリン》と混じりあい《混合ガス》となり爆発、めでたく両者の《錬金術的結婚》が果たされるはずが、ついにその瞬間は訪れない。この作品は《独身者》が《花嫁》との合一を求めるがついに果たしえないという物語を語っている⁽³²⁾。

彼女の部屋も二部屋（と浴室とキッチン）に分かれ、一方を語り手が占拠し、もう一方を彼女が

使っている。一日のうちに彼女のことを考える時間を計算によって少しずつ増大させてゆき、花嫁よりもおまる代わりのシチュー鍋と共に寝ることを好む語り手は、『大ガラス』そのものの自己愛的な時計仕掛けと、「独身者の機械」の一部を成し《照明ガス》を溜め込む《男性風鑄型》を思い起こさせる。欲望を独自に燃焼させ、ことあるごとに脱衣する彼女もまた「花嫁の機械」の性質を持つ者であると言える。ただし『大ガラス』の花嫁は処女であると厳密に規定され、両者の結婚が回避されるのとは対照的に、語り手と彼女の結婚はよそよそしさのうちに達成され、彼女は売春で生計を立てる。しかしそのためにこの仕切られた部屋の二人の住人は自己愛のうちへと永遠に追放されるのだ、とクリステヴァは述べている⁽³³⁾。

戦時中、対独レジスタンス組織のメンバーだったベケットは、1940年にゲシュタポの追跡を逃れ、アルカッションでひと夏の隠遁生活を送る間、チェスの名手であったデュシャンと何度も対戦しては完敗している。またベケットは、ダダ評論への寄稿者であり未来派の影響を受けた芸術家としてのデュシャンにも興味を抱いていた⁽³⁴⁾。彼は間違いなく『大ガラス』を知っていたらうし、部屋に電気はないのかと問う語り手に対する、水道とガスならあるという彼女の返答は、後に『1滴、2照明ガス、を与えられれば』（1946-66年）で踏襲・完成される『大ガラス』の主題をベケットが積極的に用いたことを裏付ける。勿論、彼のデュシャン個人との思い出の中にはチェスがあり、ベケットにとって『大ガラス』はチェスを連想させるものだった可能性も考えられる。

マーティン・エスリンが指摘するように、ベケットの作品の中で女性の愛を拒絶するのはいつも男性であり、男性の愛を得ようとするのはいつも女性である⁽³⁵⁾。ルル／アンヌも同様に語り手に対し異様な執着を見せ、独り善がりに彼を誘惑しようとする姿は滑稽でさえある。しかし一方で彼女は語り手を化かす幽霊のように得体の知れない存在でもある。

彼は彼女の歌声と共に遊んだ数週間後、彼女の部屋に行くきっかけとなる日に、もう一度運河沿いのベンチに足を運ぶ。その際の彼女の登場シーンは以下の通りである。

彼女はそこにはいなかった。しかしどうやったのか知らないが、彼女は突然そこにいた、私は彼女が来るところを見なかったし、聞こえもしなかったのだ、私は彼女を待ち伏せしていたと言うのに。[...] 私は彼女の顔をいくらかよく見た。私には普通に思えた、彼女の顔だ、何百万もいる顔だった。[...] 彼女の顔は若くも老けても見えなかった、それは新鮮さと衰えの間で宙吊りになっているようだった。当時、私には耐えがたかった、このような曖昧さが⁽³⁶⁾。

彼女は何の前触れもなく突然その場に出現する。そのタイミングは語り手に都合が良く、登場の仕方は生身の人間の描かれ方としては不自然だ。年齢や顔の特徴も全て曖昧な彼女は、特に隠している訳でもないのに素性さえ未知である。父親の生没年が語り手の持つ紙切れに書き込まれ記録されるのとは反対に、彼女の名前は太古の／記憶できない（immémoriaux）牛糞に書き込まれ、恐ら

く語りの時点で彼女の名前を覚えていない彼は、話の途中で名前を変えてしまう。この忘却には語り手の消極的な恣意・ごまかしが感じられる。では語り手は何故彼女の同一性をほかす必要があったのか。

恐らく、高橋康也が『大ガラス』を「そもそも《花嫁は裸にされ、ほくを愛す (même と m'aime の地口) 》とは、《独身者》の孤独な幻想にはかならなかったのではないか⁽³⁷⁾」と言うように、ルール/アンヌもそもそも語り手の幻想だったと考えられる。彼女が語り手の愛を求めているように見えて、実は本当に彼女を必要としていたのは彼の方なのだ。ただし「多分私には他の愛が必要だったのだ⁽³⁸⁾」と述べる彼が必要としていたのは男女の愛ではなく、自らの相手となる遊戯者である。語り手の生家における彼と父親の間の息子—父（創造主）としての関係は、変則的だが彼女の部屋でも成り立っている。cadreの創造主は部屋の持ち主の彼女ではなく、語り手である。彼もまた全能の存在ではなく、遊びを持続するための規則に巻き込まれている。彼女が売春をしている事実に驚いてみせる彼に対し、彼女はそれが「二人の」生活を維持するためだと強調するのだ。彼女が遊びの空間を成り立たせるために存在するのか、それとも遊び相手としての彼女のために空間があるのかは定かではない。だが、デュシャンは全体としての『大ガラス』もまた「花嫁」であるという事実を強調したという⁽³⁹⁾。彼女の部屋と彼女、つまり語り手の遊びの空間と遊び相手もまた不可分であり、双方が語り手の幻想の目的として同時に存在するのではないだろうか。

彼女が語り手の幻想であることを示すもう一つの、ベケット独特の要素は、語り手に届く声や物音である。屋外で彼が彼女の歌声によって一つのゲーム空間を構築する様は既にみてきたが、彼女の部屋の中でも、彼女から発せられる声や物音が語り手に届き、その様子は若干物理的に描写されている。

時たま彼女が歌っているのが聞こえてきた、歌は彼女の部屋のドア、台所、そして私の部屋のドアを通して私のところまで、かすかに、しかし確実に届いた⁽⁴⁰⁾。

空気は世界の音を運ぶために作られたのだと自分を納得させようとしても無駄だった、[...] 私はその音に苛まれずにはいらなかった⁽⁴¹⁾。

室内における声や音は、室外とは違い発生源である彼女を中心に同心円状に広がるのではなく、臍の緒の如く直接的に彼女と語り手を結びつける。これらが彼に向けて迫ってくる様や、彼の意に反して聞こえてしまうことは、声や音に対する彼の受動性を示している。しかしこの時、発生源の彼女は直接的には知覚されず、語り手は声を頼りに彼女の存在を「確からしいもの」として想像するしかないのだ。この想像は彼の能動的な行為であると言える。起源の見えない声によって、自らの遊び相手を想像する者。これが彼女の部屋を創造する孤独な遊戯者の姿である。

結. 多層空間、「私」という境界線

ここまで述べてきた『初恋』における遊びの空間の位置関係を整理しよう。まず、死んだ父親が支配する屋外の空間がある。その中に生前の父が創造した語り手の生家、彼女の歌声によって語り手が構築した空間、そして語り手が創造した彼女の部屋が存在する。全ての空間が、創造主＝遊戯者の相手となる別の遊戯者をその内側に孕み、創造主自身も空間内の遊びの規則を免れない。二つの室内はこの規則と、御破算にされた空間の外に放り出される遊戯者＝語り手を、屋外の二つの空間は想定されるが同定されないcadreそのものの性質を描いている。

語られる全ての空間が虚構であり、彼女が語り手の幻想の産物であるのと同様に、語り手自身もまた遊び相手を必要とした父親が作り出した幻想に過ぎない。屋外の空間の中に彼女とのゲーム空間を作り出す彼は、二つの空間を区切る境界線の役割を果たすが、実は彼自身もまた想定されるが同定されないcadreなのである。

さらに彼は境界によって区切られた空間の間を行き来する。この構図は、彼の生と死の間の行き来にも譬えることが出来る。屋外に出るためには室内の空間を御破算にし、室内では屋外の生活を一時的に中断して「二次的な現実」を生きる彼は、どの空間においても死後の生を生きているとも言えよう。自伝的形式で物語る語り手はこれらの空間を一連の「生」の時間の記憶として結びつける⁽⁴²⁾。しかし一方で「これらは全てでっち上げで、実際には物事は、自分が忘れるべき図に従って全く違う風に進んでいたのではないか⁽⁴³⁾」と言うことで、彼は自らの死後も付きまとう生の虚構性を露呈する。つまり「墓の彼方からの発話」をする語り手はテキストの内／外、すなわち生／死のcadreをぶち壊し双方を行き来するのだが、結局はそのどちらもが虚構であるとして相対化されるのだ。これで、語られる空間・生／死・テキストの内／外・語り手が全て等しく創造され、テキスト内の緩慢な生が作品そのものと混じり合う様を明らかにできたのではないかと思う。

勿論、逆に「死」は「生」と同一化されているとも言える。曖昧なcadreとともに、遊び相手とともにある語り手の生の空間は御破算にされつつ繰り返し続いてもいる。この空間は『初恋』というcadreを超えてもなお繰り返される。ここに『ゴドーを待ちながら』や『勝負の終わり』に代表される二人組の遊戯者の系譜が、実は、一人称の語りによる自伝という形式の『初恋』をも通過していることを我々は確かに認めうるのである。

注

- (1) ジェイムズ・ノウルソン『ベケット伝 上巻』、高橋康也他訳、白水社、2003年、427頁。
- (2) Janvier, Ludovic, *Beckett par lui-même*, Seuil, 1969, p. 20.
- (3) Kristeva, Julia, «Le Père, l'amour, l'exil» *Cahiers de l'Herne* 31, L'Herne, 1976, p. 248.
- (4) 『初恋』における自己言及的語りについては Cohn, Ruby, *A Beckett canon*, U of Michigan P, 2001, pp. 144-145を参照されたい。

- (5) Rabaté, Dominique, *Poétiques de la voix*, José Corti, 1999. pp. 55-75.
- (6) 「はて、どこに？はて、いつだ？はて、誰だ？そんなことは考えず。私と言うこと。」 Beckett, Samuel, *L'Innommable*, Les Editions de Minuit, 1953, p. 7.
- (7) Blanchot, Maurice, *Le Livre à venir*, Gallimard Folio, p. 290.
- (8) ルビー・コーンは『初恋』と同時期に書かれた一連の短編に見られる、この時期のベケットの「死」に対する執着を指摘している。詳しくは *A Beckett Canon*, op. cit., p. 146 を参照のこと。
- (9) 本論では詳しく取り上げないが、『初恋』にはダンテが直接的に言及される箇所もある。また、『初恋』の舞台と考えられるアイルランドは、煉獄が存在する場所に象徴される。Ferrini, Jean-Pierre, *Dante et Beckett*, Hermann, 2003, p.205, Casanova, Pascale, *Beckett l'abstracteur*, Seuil, 1997, pp. 64-83 参照。
- (10) 岡室美奈子「デカルトの卵——一九三〇年のベケットと錬金術」、早稲田大学大学院文学研究科紀要第44号第3分冊、69頁。
- (11) *Beckett par lui-même*, op. cit., p. 19 参照。
- (12) 放浪者たる語り手の歩みが父の周りを廻る死の領域（墓地）と神格化される父には、ギリシャ神話における冥界とその王ハデスの姿も重ねられる。Houppermans, Sjef, *Samuel Beckett & compagnie*, Rodopi, 2003, p. 40.
- (13) 語り手自身の墓碑銘にも生と死の混交が確認出来る。 *A Beckett Canon*, op. cit., p. 146.
- (14) Beckett, Samuel, *Premier amour*, Les Editions de Minuit, 1970, p. 8. (以下、訳は拙訳。『初恋』からの引用はPAと略記する。)
- (15) être plus mort que vif は「生きた心地がしない」という慣用表現だが、ベケット自身による英語版でも even more dead than alive than usual と書かれていることから、ここでの意味は mort と vif の間の比較であると推察できる。
- (16) ベケットはジョイス論『ダンテ・・・ブルーノ・ヴィーコ・・・ジョイス』の中でジョルダノ・ブルーノの「極大と極小の一致」の概念に触れており、いくつかの作品にこの概念を踏まえた記述や展開が見られる。『初恋』のこうした生と死の混交・同一視もまたこの概念を踏まえている可能性がある。「デカルトの卵——一九三〇年のベケットと錬金術」前掲書、70-71頁参照。
- (17) Beckett, Samuel, «Calment» dans *Nouvelles et textes pour rien*, Les Editions de Minuit, 1958, p. 39.
- (18) *Ibid.*, p. 39.
- (19) PA, pp. 35-36.
- (20) PA, p. 36.
- (21) 「私は前に歌と一緒にやったように、叫び声と一緒に遊び始めた。進んで、止まって、進んで、止まって、もしこれを遊びと呼べればの話だが。」(下線引用者) PA, p. 55.
- (22) Caillois, Roger, *Les Jeux et les hommes*, Gallimard Folio, pp. 42-43.
- (23) 小説『マーフィー』戯曲『勝負の終わり』はチェスを重要なモチーフとした作品だが、ここでもゲームの内と外は単なる二層性には終わらない。また、戯曲『エレウテリア』の台詞の中でもチェスが言及される。Bizub, Edward, «La Perversion du jeu. La Partie d'échecs dans *Murphy* de Samuel Beckett» dans Berchtold, Jacques, éd., *Echiquiers d'encre*, Droz, 1998, pp. 319-334.
- (24) PA, p. 55.
- (25) 「私は自分の頭の上で支えあっている二本の木の裸の枝と、まだらに浮かんだ雲を通して、星空の一角が行き来するのを眺めていた。」PA, pp. 18-19.
「[私がベンチに戻ったのは] ほとんど同じ時間、ほとんど同じ空の下だった、いや、そんなことはない、何故なら空はいつでも同じであり決して同じ空など無いからだ [...]」PA, p. 36.
- (26) *Les Jeux et les hommes*, op. cit., p. 108.
- (27) 「デカルトの卵——一九三〇年のベケットと錬金術」前掲書、73-76頁。
- (28) エヴリーヌ・グロスマンはベケットの多くの作品にこうした「父-息子」のパロディーを見出している。Grossman, Evelyne, *La Défiguration*, Les Editions de Minuit, 2004, p. 61.

- (29) *PA*, p. 13.
- (30) 『初恋』の父－息子だけでなく、『勝負の終わり』の登場人物ハムとクロヴも擬似的な父子関係にあり、後者が前者の被創造物である可能性が示される。ハムはクロヴに対し、自分がいなければ父親も家もないのだと発言し、さらに彼が語る、孤独を紛らわせるために複数の役を演じる子供の話はハム自身のことではないかと思わせる。(2007年8月31日付の岡室美奈子氏のメールでの御指摘による。)
- (31) *Les Jeux et les hommes*, *op. cit.*, p. 15.
- (32) 高橋康也『ノンセンス大全』、晶文社、1977、280頁。
- (33) «Le Père, l'amour, l'exil», *op. cit.*, p.248. 他に、ジョン・ゴールディング『デュシャン 彼女の独身者たちによって裸にされた花嫁、さえも』、東野芳明訳、みすず書房、1981、参照。また、クリステヴァが指摘するような《結婚》は、短編「被昇天」の中でも描かれている。「デカルトの卵―一九三〇年のベケットと錬金術」、前掲書、68頁参照。
- (34) 『ベケット伝 上巻』前掲書、365頁。
- (35) Esslin, Martin, «Patterns of Rejection : Sex and Love in Beckett's Univers» dans Ben-Zvi, Linda, éd., *Women in Beckett*, U of Illinois P, 1990, p. 61.
- (36) *PA*, pp. 36-37.
- (37) 『ノンセンス大全』前掲書、280頁。
- (38) *PA*, p. 56.
- (39) 『デュシャン 彼女の独身者たちによって裸にされた花嫁、さえも』前掲書、101頁。
- (40) *PA*, pp. 47-48.
- (41) *PA*, p. 49.
- (42) 「私はそれが間違っていようと正しかろうと、私の結婚と父の死を時間的に結び付けて考えている。」*PA*, p. 7.
- (43) *PA*, p. 22.